

البنية السردية لل قصة النسوية القصيرة في اليمن

صبري مسلم

وقد ينتقي القاص أسلوباً سردياً ذا طابع شعري دعاه بعضهم السرد التصويري إذ تثير جنباته شموع الصورة الفنية، ويأخذ شكل القصيدة المكثف ولاسيما في هذه القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً التي أطلق عليها بعض الدارسين مصطلح الأقصوصة (٢) وقد يبدو عنصر الوصف في إطار القصة مناسباً للسرد التصويري إلا إن القاص لا يمكنه أن ينطلق انطلاقاً الشاعر طوال الوقت، إلا خرج عمله من دائرة الفن القصصي بل إنه قد يلجأ إلى استعارة أجوائه في بعض المواقف والمفاصل التي تحتاج إلى ذلك، إذ إن الأسلوب التقرييري المباشر مما يحتاجه القاص أحياناً للإيلاج والتوضيح. ويفيد القاص من اللغة المجازية عامة في صياغة سرده لبعض القصص ذات الطابع الرمزي، حيث يرفد المجاز العمل القصصي بطاقة تبعدها عن الرتابة، وتمنحها الخصوصية المطلوبة، فضلاً عن تعزيز طابعها الرمزي. وليس ثمة من موجه للقاص في صياغته لجملة القصصية أفضل من موهبته التي تدله على المواضع التي يبدو فيها أسلوب معين أنسب من سواه.

ومادامت هذه السطور تنصب على ظاهرة السرد وفي إطار الأدب النسوي اليمني، فإن ثمة آراء مستقاة من طبيعة الأدب النسوي في الغرب الأوروبي مع الأخذ بنظر الاعتبار اختلاف البيئات الثقافية والجذور الاجتماعية والظروف الاقتصادي، حيث غالباً ما يكون التركيز على خمسة محاور أساسية تدور حولها الآراء

تتشعب الرؤية للبنية السردية وبناءً على صلتها بالأدوات الفنية الأخرى داخل العمل القصصي، فالسرد يتداخل معها ويتواشج فلا يمكن إفراده بسهولة عن بقية العناصر الفنية، ومن ذلك صلته بالأحداث وأسلوب تسلسلها الذي اصطلاح عليه بأنساق السرد، فقد يلجأ القاص إلى الترتيب الزمني للأحداث تماماً كما يفعل القاص الشعبي في السيرة الشعبية إذ يبدأ بولادة بطله وينتهي بوفاته، وربما عمد إلى تشكيل دوائر صغيرة من القصص التي تؤطرها قصة رئيسة كحكاية ألف ليلة وثيلة والحكايات التي انطوت عليها - على سبيل الاستدلال - وقد يواتم القاص بين نمطين من الأحداث أحدهما حصل في الماضي والآخر يحدث في الحاضر حيث يعيش بطل القصة وسط الأحداث الراهنة ولكنه يسترجع شيئاً فشيئاً ماضي حياته من خلال حوار الداخلي أوتيار وعيه وبأسلوب «الارتجاع الفني» أو «الخطف خلفاً» كما قد يسميه بعضهم (١). إن من أولى وظائف السرد هي الإمساك بخيوط الأحداث ومتابعتها ورصد حركتها واتجاهها منذ استهلال القصة حتى خاتمتها. ويفترض فيه أن يجري على سجيته من غير افتعال أو تدخل مباشر من القاص إذ إن مثل هذا التدخل مشروع في القص الشفاهي للحكاية أو السيرة الشعبية إلا أنه يعد عيباً في بناء القصة المعاصرة ويلجأ القاص إلى بث أفكاره وأرواه عن بعض القيم أو الظواهر بأن ينسبها إلى شخصيته الرئيسية أو شخصياته الأخرى من غير أن تبدو مفروضة من خارج السياق القصصي.

الانجاس له صلة برقة الماء إذا ما نبع من حجر أو أرض فإن لم ينبع فليس بانجاس (٥). وفي نسج السرد تنبعث نكهة اللغة المجازية الموشاة بالوان الصور الحسية التي تشغل على حاسة البصر، وحاسة الذوق، وحاسة السمع خاصة وفي إطار استعارات وتشبيهات تجعل من الجنون برميلا، ومن الرغبة فرساً جموحاً ومن الماضي نبعاً منجساً ومن الضباب حلة ورداء. وعلى الرغم من قصر هذه القصة انسجاماً مع سجية الأقصوصة أو القصة القصيرة جداً، فإن حواراً يجري بين بطل القصة وبطلتها وهو يأتي في إطار استفهام شعري حاد وإجابة مواربة يقصدها النص كي لا يسلم مفاتيح أسرار له للقراءة الأولى.

ومن المؤكد أن التركيز هو السمة الطاغية على قصص هدى العطاس ولأسيما قصصها القصيرة جداً التي تمت جسوراً مع الإيحاء والرمز، ومن ذلك قصة الخسلاال التي تستوعب أقل من سطرين «مختلة بالشاي كانت اللعنة ترقص وسط الفئجان، بعد أن ذاب السكر مسجاة كانت على الطبق بإعمال» (٦). ومثل ذلك يطبق على قصة ظلام «غرفت من ضوء الشمس بكفي حفنة أمبقت عليها، ومن فتحة سررت رؤيتي فاكنتشت أن مازال الظلام بالداخل» (٧). مما يكرس الانطباع عن قصص هدى العطاس شديدة التركيز حد الوخز، ويعزز الاستنتاج بأنها تتأني في اختيار ألفاظها المفردة وصياغة جملها إذ لا تقتنع بعالم قصصي يبسط الحياة ويشرح الحقائق ويذكر لتقاليد الفن القصصي الذي ينتقي النوافذ الخفية ويهرب من المباشرة والوضوح.

وينفذ النص القصصي عند هدى العطاس إلى خصوصيات المجتمع اليمني وطبيعة البيئة المحلية بكل تفاصيلها، وهو تفاعل يتخذ من الحاسة الفنية دليلاً لا يخطئ، ولعل من حق القارئ أن يستنتج أن الفاصلة في قصة «أين» تحذر بنات جنسها من أن تقتصر أحلامهن على لحظة اللقاء بين الرجل والمرأة خارج إطار المياعة الاجتماعية إذ سيكون مصير الفتاة في

بشأن الاختلاف بين الجنسين، وأولها : (البيولوجيا) التي تقال من فاعلية التشبث الاجتماعية والثقافية، وتركز على الفطرة والمجبية، وكثيراً ما تكون هذه الفطرة حجة للإبقاء على النساء حيث هن. وثانيها: تجربة المرأة الفكرية والانفعالية المتميزة، فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال، وتختلف أفكارهن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أو غير مهم، وثالثها يبرز حول الخطاب الأدبي عامة لأسيما إذا ما قبلنا فكرة فوكو التي ترى أن ما هو صواب يعتمد على من يهيمن على هذا الخطاب، وثمة محور رابع يتصل بعالم اللاوعي الذي يكسب خصوصية لدى المرأة قياساً باللاوعي لدى الرجل، وأما المحور الأخير، فإنه ذو صلة بالبعد الاجتماعي وتداخله مع الأوضاع الاقتصادية والثقافية للجنسين كليهما (٨) وما من شك في أن السرد التسويي اليمني شأنه شأن أي فن أدبي يتأثر بطبيعة الكاتب وطروفه ورؤيته للحياة والمجتمع سينعكس بالضرورة على مضامين السرد وصياغته الفنية بطريقة وأخرى.

وستقف السطور التالية عند سبع فاضات هن: هدى العطاس وأروى عبده عثمان، ونادية الكوكباتي، ونورا زيلع، وريتا أحمد، وأفراح الصديق، ومها ناجي صلاح، من أجل أن يكون نتاجهن السردية وفي مجال القصة القصيرة تحديداً ميداناً لهذه الدراسة، وصولاً إلى نتائج مستمدة من عمق هذا المنجز السردية.

تعيثُ : هدى العطاس سردها بفيض شعري دافق ولأسيما في استهلالها تقصصها القصيرة جداً فهذه قصة «انجاس» تكاد تكون قصيدة نثر أوفصيدة الومضة ذات الطابع المكثف ونصها المكثف يرد على الوجه التالي «أشعل برميل جنونه واعتمر طافية الغياب ومراقبا المشهد المتنامي كان حين سألته أترفو حدوتك أم تحاول لجم القرس الجموح ؟ أجاب : أحاول تصفيف جنوني الأنيق. انجس تاريخ بينهما فأكملا لغتهما، عندما كانت الغيابات تبليج عن حلة الضباب والجة مفازات الجنون» (٩). وقصة انجاس منذ عنوانها تشي بالانطلاق إثر احتباس لأن

مثل هذه الحالة لا يختلف عن مصير الدجاج الذي كانت ترعاه بطلة القصة، ولا شك في أن استهلاكة القصة تبدو مناسبة تماماً إذ تجري على النحو التالي: «أدخلت صفيّة آخر دجاجة في القفص عندما التقطت أذنّها نطحاً مؤلّناً المسجد المجاور لدارهم وتشمّت عبير عطر هبت به نسائم الغروب، قالت في نفسها : «هذا عطر القادم من المدينة، الكلّ يتحدث عنه، في الصباح عند البئر تتغامز النساء عند مروره بجوارهن» (٨) فتتخذ من حاسبي السمع والشم مدخلاً لقصة أنين، ويتوغّل النص إلى أعماق الفتاة الريفية التي تعتمد أهلها تركها دون تعليم انطلاقاً من حوار الأم التي تبوح لابنتها بمعلومة متداولة في عالم القرية «الفتاة لا يجب أن تتعلم كثيراً» (٩)، ولكن جهل الفتاة وانبهارها بالجديد الغريب القادم من المدينة يجعلها أكثر استجابة لنداء الغزيرة في أعماقها وريها الطوط خاتمة قصة «أنين» على سادية مقصودة إذ تفتح على تفاصيل ذبح الفتاة وبلغة والحزة وكانت أشباح الليل تتقافز حول صنيّة الكومة في إحدى الزوايا يأتيها صوت احتكاك السكين وحده بالحجر وصوت الحشجة الصادرة من حجرة الأب... أخذ يقترب وأمسك بشعرها المضفور ونوّت صرخة، وجز رأس، يقيق وفار الدم الحار على الأرض وسقط رأس الضحية ذوا الضفيرتين» (١٠). ولكي يؤكد النص رسالته التربوية غير المباشرة فإن السطور الثلاثة الأخيرة تنبئ عن أن الخسارة هي الفتاة في مثل هذه الحالة والأفان الغريب الوافد من المدينة كان «يمص دخان السجارة ويتلذذ بشرب الشاي وترتفع ضحكته بين حين وآخر وفي الخارج يلقى والده التهنئة بالعرس الميمون» (١١)، فتلمس هذا التضاد الظالم الذي لا راحة للعدالة فيه ولكن القصة تحتفي بهذا التضاد وتتخذ منه بؤرة مشعة وإذا كان المضمون تقليدياً فإنه عولج بخصوصية لافتة.

ونصوب هدي العطاس معطاءة لا تجد عناء في البحث عمّا هو موح وخصب ومتعدد الأتوان، ثري العطاء، وهذه قصتها «كهف الماموث» ترتدي إهاب

الرمز فللاموث «فيل منقرض» (١٢) بيد أنه ما يزال يعيش في هيئة أخرى، فهو رديف العادات الاجتماعية أو الجزء السلمي منها على وجه الدقة، ولكنه يمتد كي يلقي بكله على نبض الحياة، ولذلك فإنه يحفّز بطلة القصة على التحدي وتكون الاستهلاكة «لا بدّ مما ليس منه يد عليها أن تخرج إلى الشمس، تتسلّل يدها أولاً، ترتد، إنها محرقة، تنكش إلى الكهف» (١٣) وهي استهلاكة تنطوي على قول مأثور موقع (من الرجز) يتصدّر النقي (لا بدّ مما ليس منه بدّ) وهو يقضي إلى خلجات البطلة التي بدا لها كهف الماموث قسيماً للموت، وتكون خيوط الشمس المحرقة رمزاً للحياة الصعبة. وإذا كان النص قد حاصر البطلة ووضعها بين خيارين لا ثالث لهما، فكلاهما مهلك، ولكن البطلة تختار نار الحرية مفضلة إياها على سكونية السجن وعمّة كهف الماموث «تتململ، تصرخ، تقذف نفسها تحت أنون الشمس، يبدأ جلدها بالتآكل» (١٤)، فيوحي هذا الحضور المتوالي للفعل المضارع في غضون النص وخاتمته بسرعة الاستجابة وحضور العقاب، وإمكانية تصريف الرمز في أكثر من اتجاه ممكنة وقائمة على أن لا يتعارض مع السياق السردي للقصة واستثمار الأفعال في غضون القصة عامة «لا ينبغي أن يكون عفواً لأن الفعل قلب اللغة الذي ينبض بالأحداث ويحرك الانفعالات... ليحقق مهمة تعبيرية خاصة منوطة بأبعاد الفعل ودلالاته الإشارية» (١٥) وهو ما يتحقق عبر وعي القاصة بهذا الدور الخاص الذي يمكن أن يفيض به الفعل على كيان النص القصصي الحي.

وتتسع تجربة هدي العطاس القصصية كي تستوعب حياة الجدة عيشة بطلة قصتها «وشم» التي تستهلها على النحو التالي «الجدة عيشة، عجوز تدهن الأرض بخطواتها الصلبة، في غسق الفجر، تفتل الطريق بأقدامها الحافية واشمة التربة الميتة بطل الفجر رسم أصابعها الطويلة وضغط كعبيها القويين» (١٦) مما يحيل إلى العنوان (وشم)، ويسمنا النص القصصي صوت بطلة القصة وهي

ويستمد عالم القاصة أروى عبيده عثمان خصوصيته من طبيعة اهتمام القاصة بالتراث الشعبي عامة وبالقصص الشعبي خاصة، ولذلك فإن كثيراً من قصصها التي استوعبتها مجموعتها القصصية «يحدث في تنكا بلاد النامس» تنتمي إلى هذا النمط الشعبي الذي حاولت القاصة الإفادة منه وذلك عبر إكسائه أروية عصرية ذات صلة بهجوم الراهن وإشكالات الآن ومزجه بأحاسيس ورؤى وملاحم وبصايات خاصة، ومنذ عنوانات القاصة نلمس هذه النكهة الشعبية المستمرة في غضون القصص ومن ذلك «كيف استطاع حمادي الأفلع أن يأتي بالجن مريطين وحكاية ملكدورنان وجرجوف مديننا وشبيك لييك» ويحدث في تنكا بلاد النامس والقيصر دبان ويتكا تشرب من بئر طاخ» (٢١).

وتستأثر قصة «شبيك لييك» للقاصة أروى عبيده عثمان بمضمون اجتماعي بيوقريب الدلالة مع أنه يتخذ من أسلوب القصة الشعبي نهجاً له يحيل إلى تلك الأجواء الشيقة التي كانت بدلاً عن وسائل الإعلام العملاقة في هذا العصر وأسلوبها في سرد عشرات الأساليب القصصية التي يختلط فيها الفث بالسمين. تستهل قصة «شبيك لييك» على النحو التالي «كان وكان في المكان وفي الزمان من سالف العصر والأوان وحتى الآن، كان هناك رجل يبحث عن نصفه الآخر، امتد بحثه زمناً قيس بعمر آدمي... ابتهل إلى الله في سجوده... أن يمنحه زوجة حتى ولو كانت كلبة.. حقق الله بغيته ومنحه زوجة لكنها كلبة» (٢٢). فهتعد النص أن يكسر رقابة الاستهلال التقليدي كي يعطيها سمة هذا العصر، وتحيل الزوجة الكلبة إلى أجواء السحر في القصص الشعبي عامة وفي ألف ليلة وليلة خاصة حين يستحضر النص عالم المسخ والتحول من الهيئة الإنسانية إلى هيئة الحيوان أو العكس مما يمكن أن يكون محوراً لرمز لا يبدو بعيد المنال، فالزوجة الكلبة كانت «متوحشة، تسخر منه دوماً لأرتضائه الزواج من حيوان، فتصفه بالحمار، وتواصل سعيه سخريتها الحاد (على الريق) أو أنشاء نومها في فراش

تهمس : يا مريم بنت عمران إشارة إلى مخنة العيش وفضيحة الجوع، وتقصص الخاتمة عن مرجعية تستند إلى قصة مريم بنت عمران «وتخرج من دارها لجمع الرطب المتساقط من النخيل... تسرّ لبحر السماء ما يعتلج في نفسها ثم تعود لجمع منحة الجذع المقدس» (١٧) فيلمح النص الآية الكريمة «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطياً جنياً» (١٨)، وهي سمة تعطي للنص القصصي عمقاً وأصالة.

ولأن النص القصصي لدى هدى العطاس لا يرضى برؤية سطحية للحياة، لذلك فإنه كثيراً ما يشع بالرمز الموحى في أكثر من اتجاه، وغالباً ما يحتضن تجارب إنسانية متنوعة تتراوح ما بين الخيبة والنشوة، واللذة والألم والحياة والموت... ويحس القارئ لنصوص هدى العطاس بأن ثمة فاصلاً بين القاصة ونصها القصصي إذ أن رؤيتها تتسم بتدر كبير من الحياد الفني - إذا صح التعبير - فلا يعقل أن تكون الساردة قد خاضت كل هذه التجارب التي عكستها عبر قصصها لاسيما أنها التلمت خصوصيات انثوية تنطوي على مشاعر وأفكار سبعة مميزات القصص ويحجم حياة شخصياتها المتعددة. ولم يسطع النص القصصي عند هدى العطاس حواجز تمنعه من أن ييوج بأحاساسات تبدوجريئة في إضار المجتمع الراهن الآن، فهي قصة «دق» يقتحم النص عالم امرأة منفردة تمام وحيدة في «ليل دافق، أغمضت عينها، تزوجت كل رجال العالم، صعق جفناها حين فتح الفراش البارز عينية» (١٩). ويتغلغل النص إلى تفاصيل ذلك اللقاء الحميمي بين حبيبين عبر آية الذكرى «جمعت أشياءه الصغيرة، أفنلت محفظتي على آخر نظرة سألت من عينية، آخر قطرة عرق تركها على قميصه الداخلي، آخر قبلة وضعها على مكان ما من جسدي فانتشرت آخر كلمة قالها ثم أعد أذكرها الآن» (٢٠). إلا أن النص القصصي لدى هدى العطاس عامة لا يتخذ من الجنس واجهة سهلة أو علامة فارقة تسمه بل أنه يسمو إلى رحاب إنسانية أكثر سعة وأبعد أفقا.

الزوجية» (٢٢). مما يفتح الباب أمام الرؤية الاجتماعية للرمز القائم ويأتي عنصر المفارقة في القصة من أن الكلية المسوخة عن امرأة حين تعود إلى هيئتها وبأسلوب ينتمي إلى آليات القص الشعبي ومنطقه فإن الزوج تنمو شخصيته باتجاه الأذى والظلم إذ لم يعتد على زوجة آدمية رفيقة، ولذلك فإنه يبدأ باضمئها «بمجرته تعالت في وجهها: لماذا لا تتولين أمك بين يديك أو أمك بين أقدامك؟» (٢٤). وهنا لا تجد الزوجة بداً من العودة إلى هيئتها الشرسة السابقة كي تقي نفسها من هذا المصير الذي تردت إليه، وهي تختار هذه المرة إجاباً يجمع بين الكلب والذئب كي تكون أكثر شراسة «ضربت الساحرة بعضاها بين أقدام الزوجة ويلمع البصر تحولت إلى كائن يجمع كل ما ذكرته: الكلية، الذئبة، النمرة، اللبوة... لكن بمخالب كبيرة وحادة كانت تحمل ملاصق جنية تشبه (الدرجة) ويقال أنها بشحمها ولحمها، والدرجة كما تعرفها القاصة كائن أسطوري يحمل ملاصق الأسنة والحيوانية والكائنات الغيبية، يتقذى على الأدميين تسمى في بعض الحكايات الشعبية العربية بـ (السعلوة)» (٢٥) وتأتي الإضافة العصرية على الحكاية النواة لهذه القصة من خلال الخاتمة، فالخاتمة في القصص الشعبي غالباً ما تنتهي بالثبات والنبات والخلف من البنين والبنات بيد إن خاتمة قصة شريك ليك تكون على النحو التالي «الأعزاء، السادة الكرام، الحكاية انتهت، لا أدري لِمَ تنته أيضاً لا أدري لِمَ لكم الحرية في أن تنهوها أو تجعلوها مفتوحة، لكن لي رجاء عندكم إن أنهيتوها، فانهوها بنهاية غير تقليدية معارضة قولوا: نحن صادقون لأن الله صادق، ولا تكذب لأن الله لا يحب الكاذبين» (٢٦). فيبتعد النص القصصي عن عالم الحكاية الأصل.

ولا يطرد هذا الاتكاء على الحكاية النواة إذ قد يتجه إلى أجواء أخرى كأجواء الرؤيا في قصة (القيصر دبان) للقاصة أروى عبده عثمان إذ يشتغل النص على نواة من نوع آخر وهو الرؤيا الرامزة إلى قسوة العيش وشظفنه ولجوء الإنسان في مثل هذه

الحالة إلى نعيم الحلم بديلاً عن ناز الواقع وجحيم الحاجة، وتفضع الخاتمة بؤرة القصة «نظر إلى زوجته بعينين منكسرتين اقتطع لقمة ولاكها في فمه، قذفها بحدة جر تنهيدة طويلة علها تزيح غصة جثمت على حنجرته بحجم حلمه بالقيصر دبان...» (٢٧). فلا نفاقاً بلحظة التنوير إذ مهدت لها القاصة من خلال أكثر من لحظة فنية.

ويشي الاتطباع الأول عن مجموعة أروى عبده عثمان بالهم الاجتماعي الذي يكاد يطغى على قصصها وقد يكون معتزلاً بهم سياسي وبرؤية إصلاحية تتبع من ذات تعتز بقيمتها وراثتها، بيد أنها تمتلك عيناً نافذة لكل ما هو مائل ومناهض للسجية، ولا نبوح بسر حين نقول: إن ميدان القصص وقضاءها المكاني ينطلق من الأرض التي تقف عليها القاصة وأنها فضلت أن ترمز بديلاً عن الأسلوب المباشر وانطلاقاً من اهتمامها وثقافتها في مجال القصص الشعبي، ولعلها فعلت ما سبقها إليه الشاعر الشهيد محمد محمود الزبيدي حين اختار لروايته عنواناً هو «مأساة واق» (٢٨) حتى يعكس كل ما في ذهنه من رؤى وأفكار هي في واقع الأمر من صميم مجتمعه زمن كتابة تلك الرواية.

وتسعى القاصة نادية الكوكباني إلى تنويع أساليب سردها وصياغات جملتها القصصية في مجموعتها (دحرجات) ففي الوقت الذي تسرد فيه قصة (غواية) بأسلوب الحوار الذاتي (المونولوج) فإنها تورد عبر وعي بطلتها وفي مستهل القصة «غداً سيأتي، سيترف، وسيعتذر عما اقترفه في حق من أخطاء، سيروي قصصاً لاتصاراته يظنني أجهلها، وسيبرر هزائمه بأكاذيب أعرفها جيداً ومع ذلك سبق لي تصديقها دون كيف أولئذا؟ فيفيد النص من سجية الفعل المضارع وفضائه الزماني لا سيما أنه مسبوق بسين الاستقبال (ثماني عشرة مرة في غضون النص) «مما يضفي على النص لمحة دلالية وإيقاعية خاصة في حين تأتي لحظة التنوير التي تختم هذا (المونولوج) مصنوعة بأفعال ماضية زأنهى جرس الهاتف شرودها،

لنحقيقها؟ ربما» (٢٢) فيخز الاستفهام إحساس المثلي ويحفزه لاكتشاف عالم القصة الزاخر بالاحتمالات وهو ما قصده القاصة في هذه الاستهلال إلا إن الخاتمة تقرر وبأسلوب اللازمة ذاته «سيدة الأمنيات التي سبقتها الأحلام، ثلتها صدمة الاكتشاف هل أدت ثمن تحقيقها؟» (٢٣) فيؤدي التساؤل وظيفته دلالية أخرى في خاتمة القصة وهي الانفتاح على أكثر من تأويل للنص كي لا تنحصر رؤية المثلي واستنتاجاته في اتجاه واحد، ولذلك تظل بؤرة القصة مشعة بالإيحاءات التي يصب معظمها في أن بطل القصة ربما تكون قد اكتشفت تحولات جسدها حينما عانقت الماء، وهو تأويل تسنده العبارات، «جسدي يتقدم دون خيار، أزاح كل ما يعيقه وانتصب منهولاً» (٢٤)، وربما وجدت بطل القصة في البحر بديلاً عن حنان الأم التي فقدتها «عالتت أمواجه فبدل صقيع قلبي دفناً، أعادني لصدر أمي الحنون الذي غاب عني منذ عام ليلاي نداءً من نوع آخر» (٢٥). وفي كل الأحوال فإن خاتمة القصة تهب النص لنبات قصصية وتثير حاسة حب الاستطلاع لدى المثلي عبر الصياغة المغلفة بقدر من الغموض «ثمة جسد لفظه البحر، ثم جسد ملقى بلا حراك» (٢٦) فيفهم القارئ أن هناك حادثة حصلت ابتلع فيها البحر أحد محبيه، ومن المستبعد أن تكون بطل القصة قد فقدت حياتها وإلا ما معنى تجربتها حينما تكون قد دفعت كيائها كله ثمناً لصدمة الاكتشاف على حد تعبير قصة (للبحر وجه آخر)، وتكون للبحر نكهة أخرى في قصة «أسامة والبحر» للقاصة نادية الكوكباني حيث يشع بإيحاءات متباينة، وقد ورد في الإهداء أن للقاصة ولداً اسمه أسامة، فهل القاصة تؤرخ لنفسها وترصد جزئيات من حياتها متخذة منها مادة لبعض قصصها؟ إن الصلة بين الحياة خارج النص القصصي والحياة داخل النص مما اختلف في فهمها الدارسون بيد أنها قائمة وحية ولكنها ليست حرفية أولاً باهتاً للنموذج الأصلي كما فهمها أفلامون في نظرية المثل التي لم يستطع أن يقطع

خنفها صوته للمرة الأولى... معتذراً عن مواعده غداً» (٢٩) مما ينبئ عن الخاتمة المفجعة للقصة ونهاية دفق الأمل الذي اجتاحتها، وقد ينطلق نص (غواية) في رحاب اللغة المجازية حيث لا يكتفي النص بالأسلوب التقريري المباشر الذي قد تحتاجه القصة فيرد «غداً سيأتي، سيطلب فحساً بملء إرادته، للعصفور الذي أغوته الحرية وأدمى قشها الناعم أحلامه وأمانيه، وسألتد بقص ريشه كي لا يعاود التحليق في سماواته الأرضية» (٣٠) فيكون العصفور والقص قصصين استعاريين لبطل القصة من جانب ومن الجانب الآخر المكان القصصي المحدد واليدل عن فضاء الحرية الممتد بلا حدود مما يلقي الضوء على بؤرة القصة والملامح النفسية لبطل القصة ويطلها على حد سواء...

وعلى الرغم من أن قصة (صندوق رقم ٢) للقاصة نادية الكوكباني تختلف في أجوائها وشخصياتها وطبيعة الحدث الذي ينظمها عن قصة (غواية) بيد أن ما يجمع بينهما هو هذه الخاتمة التي تضفي الحدث الرئيس في القصة وفيما يدعى بلحظة التويز أو الصدمة أو المفاجأة فضلاً عن أنها تسرد عبر وعي امرأة تنتمي لسجيتها الأنثوية وتسعى إلى الإنجاب لولا أن عاتقين اثنين يقفان حاجلاً أمام تحقيق رغبتها وهما غريبة زوجها وعقمة مما يفصح عن مضمون قصة (صندوق رقم ٢) إذ يعقد النص صلة واعية بين العقم والغربة. وتتأكد هذه الدلالة من خلال خاتمة القصة وحين يخاطب موقوف المطار بطل القصة «يمكنك استلامه، صالة العفش، صندوق رقم ٢» (٢١). وهو الصندوق الذي عادت فيه جثة بطل القصة المغترب إلى أرض الوطن.

وتسرد قصة (للبحر وجه آخر) للقاصة نادية الكوكباني بضمير المتكلم إذ تدغم شخصية الساردة مع بطل القصة، ويلجأ النص إلى لازمة تستهل بها القصة وتختتم بها أيضاً مع تغيير واع في الصياغتين، يرد في الاستهلال «سيدة الأمنيات، سبقتها الأحلام وثلتها صدمة الاكتشاف، فهل يكون هذا هو ثمناً

اجتماعية قد تبدو مخرجة إذا ما سردت بلغة مباشرة إلا أن اللغة المجازية في قصة (همس حائر) (٤٢) تؤدي مهمة التلويع والتعريض بليلة العرس والمأزق الذي يمكن أن يواجهه العريس أمام إلحاح من حوله ولا سيما في مجتمع القرية، وما يعنيه عجزه من معاني العقم واقتتاد الفحولة، وما يمكن فهمه من قصة (ما يمكن إنقاذه) للقاصة نادية الكوكباني أن يظلتها أول قصة كتبتها المؤلفة، وهو تطور نسبي في المتن القصصي إذ تسعى القاصة إلى أنسنة المعنى وإضفاء الملامح الإنسانية عليه وفي سياق قصصي متقن.

وفي أقاصيص نادية الكوكباني أوقصصها القصيرة جداً يطفئ الطابع الشعري على السردى نظراً لطبيعة هذه القصص ففي أقصوصة حياة لحظات، وبينلع الحادث مثله، ستدحرج الشمس أشعتها على جسده الضئيل، ستوقظه ليبحث عن رصيف آخر بأويه» (٤٢) يتأسن الحادث والشمس والترصيف في إطار استعارات ذالة تنظم القصة، وفي أقصوصة (خطيئة) وهي «اشتعلنا، تحولاً، سعيراً» رماده ندم» (٤٤) ثمة استعارة وتشبيهان بليغان، ولا مناص من هذه اللغة المركزة في بنية هذا الجنس الأدبي الرشيق جداً.

وتتقني نورا زيلع في قصتها (قارئة الفجان) أجواء العرافة والسحر وقراءة المستقبل ولذلك فإن مفتاحاً مثل «طرقات على الباب تخبر بأن هناك شخصاً يرغب بالدخول، قالت العرافة بصوت صارم: أدخل، ولجت امرأة تقطر من شرفها رائحة توفد، التائم من سباته» (٤٥) يبدو مغريباً بالدخول إلى رحاب القصة، وهو مزيج من السرد المباشر والحوار الخارجي (الدايولوج). ولكي يقنعنا النص بأصالة أجوائه، فإن ثمة لمسات فنية تداعب الحواس وتكمن في تفاصيل غرفة العرافة، فهناك بخور يتصاعد ومسبحة بين أنامل العرافة العجوز وقلادة من العقيق اليماني تزين جيد العرافة الذواوي ودلة للقهوة تنصب فوق جمر متقد، وقد تولى التشبيه المرسل إعطاء فكرة واضحة عن العجوز العرافة فهي كورقة ذابلة على

بها تلميذه أرسطو والذي فهم محاكاة النص الأدبي للحياة خارج النص على أنها ليست مجرد محاكاة (فوتوغرافية) أو تقليد حري في الواقع بل أنه انتقاء ماهر وإضافة واعية للواقع والحياة (٢٧) والقاص أو القاصة خارج النص قد يتوحدان مع شخصية السارد أو الساردة داخل النص وربما تكون البطلة والقاصة في إهاب واحد أو كما اسماء شعيب حليفي السارد الملتحم بالحكاية أو المتضمن وهو الذي «يشغل وظيفتين في آن: فهو راو ومشارك في الأحداث» (٢٨).

وتفصح قصة (شرفاتهم) للقاصة نادية الكوكباني عن الحس الإنساني والرؤية الشمولية للنص القصصي إذ يتقصى النص هموم امرأة عجوز تكثفي من الحياة بهذه الإطلالة من «شرفتها المطلة على حافة الهاشمي في الشيخ عثمان أشهر مناطق مدينة عدن وأكثرها ازدحاماً بالسكان لتتغلب على شعورها القاتل بالوحدة» (٢٩). فتذهب تفاصيل البيئة المحلية النص أسئلة ومصاديق. وينطبق هذا الهم الشمولي على قصة (اليوم الرابع) التي سردتها النص من وجهة نظر حي من أحياء صنعاء وهو (أي الحي) يتقاسم البطولة مع العم صالح أحد المتسولين الذين لم يكتفوا بسد الرمق هدفاً من التسول وإنما بنى عمارة من هذه المهنة - وكما يقرر النص (٤٠) إدانة من النص لهذه الشريحة الاجتماعية وتحفيزاً للمجتمع كي يضع حلولاً حاسمة لمعالجتها.

وتنبعث من قصة (احتضان) للقاصة نادية الكوكباني رسالة تربوية تشير إلى ضرورة التنبيه لحماقات الأطفال وإلا ذهب الطفل ضحية أحد الأخطاء، وعلى النحو الذي حصل لبطلة قصة احتضان الذي «فشل الصغير في اللحاق بيد شقيقه الأصغر (عمره خمسة أعوام أوسنة) ونجح الإسفلت في احتضانه» (٤١) وقد مهد النص لهذه الخاتمة غير إشارات يمكن أن تحدث في واقع الحياة وقد استغرق زمن السرد لحظات فقط هي تلك التي تسبق انطلاق سيارة (الهابلوكس) بانتظار الضوء الأخضر للعبور. وقد تنفذ القاصة نادية الكوكباني إلى تفاصيل

هناك لتعود إلى حيث تتجذر في البيئة اليمنية الأصل، ولم تجد أمامها سوى سائق سيارة الأجرة كي تتزوجه دون أن يعترض أحد بعد أن أشهرت إسلامها وعبرت عن سعادتها بهذه العودة المباركة (بؤرة النص). وأما لقاء الأب - وقد عاد من غربته في باريس إلى صنعاء - يابنته بلقيس التي تعرف عليها بمجسبات روحية على الرغم من ستارها وارتدائها (العموق) فإن مصادفة كهذه تحيل إلى مصادفات مماثلة يمكن أن ترد في القصص الشعبي، بيد إن مثل هذا الحدث يمكن أن يؤخذ على صعيد رمزي إذ إن المدن الأسمانية النظيفة كباريس ولندن وسواهما بلا روح ولا يمكنها أن تموض الإنسان اليمني عن دفا مدينته صنعاء وأجوائها الروحية وهو ما باحت به قصة (قلب من صنعاء) للقاصه ربا أحمد.

وتسرد قصة (المرأة) للقاصه أفرح الصديق بأسلوب شيق إذ لا يمكن أن تقرأ استهلاكة كهذه اليوم صحت بكراً والأغنية عذبة طويلة القامة ذي شعره وصل لأقدامه على شفتي مع إني لا أحبها، ولكني كنت أغنيها استعداداً للذهاب إلى ندوة حقوق المرأة (٥٠)، من غير أن تواصل قراءة القصة، وإذا كانت الساردة قد أعطت انطباعاً عن بطلتها الجميلة ذات الشعر المنساب حتى قدميها فإن تلك المرأة الأخرى التي جلست قبالتها كانت على التفتيش منها تماماً فهي «مائلة إلى التبع، ضعيفة البنية، محولة العينين وشعرها قصير مجعد... وأحياناً تدخل القلم بين أسنانها الكبيرة والمنفرقة فأحس أنني بين فكي ذئب جائع» (٥١). وتأتي المفارقة في قصة (المرأة) من لحظة التنوير في خاتمة القصة إذ إن تلك المرأة القبيحة التي ركز النص على أوصافها الحسية وبأسلوب (كاريكاتيري) لم تكن سوى بطلة القصة ذاتها أولئك أنه الوجه الآخر لها، ومن هنا يأتي عنوان القصة (المرأة) موافقاً لمضمون القصة التي تجري مجرى النكتة الشعبية وهي لا يمكن أن تؤزل إلا وفقاً لما ورد فيها من إشارات وتلميح، فالمرأة على سجيها هي صورة من بطلة القصة المنصرفه إلى ذاتها وزينتها

غصن واه إلا أن الحوار الذاتي المنساب من أعماق بطلة القصة يفصح عن السمات النفسية لهذه الشخصية، ويمسك بخيوط الحدث الرئيس الذي ينتظم القصة والذي يبدو حدث زيارة العرافة ثانوياً بالنسبة إليه، ولذلك فإن القصة سرعان ما عرفت عن حديث العرافة واستجابت لبوح أعماقها «أترك مع هذا الدخان تحت أي عنوان يتدرج مصيري، وفي أية صفحة يطوييني المستقبل» (٤٦) فكانها اقتنعت بمصيرها ومهدت لخاتمة القصة التي ترد على لسان العجوز العرافة «المجتمع ليس بحاجة إلى أن تزيد عليه بأثمة أخرى» (٤٧)، وهي عبارة مباشرة يؤطرها الحوار الخارجي (الدايولوج) ولو اكتفى النص بالتلميح لهذا المعنى لكان أكثر دلالة لاسيما إن النص أشار من طرف خفي إلى مصير البطلة إذ إن الديدان كانت قد «ساحت تحت شرفها، نفضتها ويدها قابضة على مقبض الباب» (٤٨). وربما يفاجأ القارئ بهذا النوعي غير المتوقع الذي تتجلى به هذه العرافة قارئة التسلل مع أن مثل هذه الشخصية هي في حقيقة الأمر مدانة وحسناً فعل النص حين لم يشر صراحة إلى موقف يتضاد معها إذ لا ضرورة لذلك ما دامت الإشارة قد فهمت وهي أن حديثها تافه ولا تأثير له أو معنى.

وفي قصة «قلب من صنعاء» للقاصه ربا أحمد تبدو بطلة القصة (بلقيس) ذات الأب اليمني والأم الفرنسية أنموذجاً يعبر عن حب الساردة لوطنها أكثر منها شخصية إنسانية حية على الرغم من محاولة القاصه أن توصل لها عبر جزئيات مأخوذة من صميم البيئة المحلية، ومن ذلك «أزقة صنعاء، منازلها العتيقة، قبابها ومآذنها.. صنعاء أم الدنيا» (٤٩)، وإذا كانت مجازاتها قد نجحت في إطار حدث هروبها من بيتها في فرنسا ونزولها في مطار صنعاء دون أن تعرف أحداً في اليمن، فإن حدثاً كهذا - إذا ما تكرر - قد لا يؤدي إلى خاتمة سعيدة كالخاتمة التي انتهت إليها قصة (قلب من صنعاء) لاسيما أن البطلة تنتمي لثقافة مختلفة، وقد انتزعت واعية جنودها الهشة من

أوهكذا بدت البطلة من وجهة نظر الساردة بيد أنها حين تنتقل إلى وضع آخر وهو الدفاع عن قضايا المرأة فإنها تحتاج إلى شخصية أخرى تتناسب مع هذا السياق ولذلك فإن الصورة المضحكة المنعكسة في المرأة تبدو تعبيراً مناسباً عن وضعها الثاني وكما رأيت قصة (المرأة) ذلك على أن الرمز الكامن في هذه القصة يمكن أن يصرف في اتجاهات أخرى.

وتسرد القاصة مها ناجي صلاح قصتها (بحجم الروح) بأسلوب شعري لا سيما أنها استهلت قصتها بتكرار ذي طبيعة شعرية يحيل إلى طبيعة قصيدة النثر فضلاً عن هذه اللغة المجازية الموحية «ليست هي ليس هذا صوتها وما ينطلق من فمها من كلمات ليس لها ولا هذا التعبير الثلاثي الذي احتل قسماتها عنوة يعنيها بشيء... واستسلمت بنشوى شديدة لذلك الخدر اللذيذ الذي اجتاحت كيانها موجه الدافئ» (٥٢). ومن المؤكد أن مهمة اللغة الشعرية في القصة تختلف عن مهمتها في الشعر «ولذلك فإن توظيف اللغة الشعرية في مثل هذا الاتجاه القصصي ليس مقصوداً لذاته وإنما المقصود منه ذلك التوظيف المتقن لأبعاد الفكرة والارتقاء بها عن طريق رفع وتيرة اللغة النثرية إلى مستوى الإيهام الشعري» (٥٢). وتوشى القاصة مها ناجي صلاح نسج نصها القصصي (بحجم الروح) بتسلاطات وحزمة من الاستفهامات الواخزة وتختتم القصة بالأسلوب الشعري ذاته «عندما طلّبت بأنها تحب، ضاق الكون انصهر في بوتقة الذات، وحين أحييت حقاً اتسع الكون، صار بحجم الروح» (٥٤). مما يجعل الملتقي حائراً أمام جنس كهذا ترى هل هو قصة قصيرة حقاً أم أنه قصيدة نثر رشيقة؟

وبعد، فإن القصة القصيرة النسوية في اليمن ترسم خطأً بيانياً تصاعدياً في أغلب تجاربها، وإذا كانت بعض تجاربها لا ترقى إلى مستوى السرد القصصي الناضج، فإن بعضها الآخر يتنافس مع أرقى النصوص العربية، ويسجل فوزاً ساحقاً عليها، يستقي هذا من الجوائز العربية التي حصلت عليها القاصات هدى العطاس، وأروى عبده عثمان، ونادية

الكوكباني، وسواهن، ولعل حضور نادي القصة (الثقة) وانضمام معظم القاصات إليه مما يرسّن مسيرة الفن القصصي في اليمن عامة فضلاً عن أن معظم الكاتبات في هذا الفن بأعمار شابة مما يفتح الباب واسعاً أمامهن من أجل حصاد سردي أكثر غزارة ونضجاً. ولعل الاستنتاج المهم هنا هو أن نسق المضامين في القصة النسوية انطلق في رحاب شاملة وحقق تنوعاً في المعالجة على وجه العموم ولا سيما في مجال طبيعة العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة (الزوجة والأم والشقيقة) وإذا كانت بعض التجارب جريئة في النفاذ إلى بعض تفاصيل الجنس فإنها لم تطرد في نماذجها القليلة لم تكن واجهة لنص هابط، وقد كانت معظم القصص واقعية وهي تحكي هيوماً حقيقية بحيث يمكن أن نقرر بقناعة تامة أن الشأن الاجتماعي يتصدر اهتمامات القاصة اليمنية ويشغلها أكثر من سواه مع اهتمام أقل نسبياً بالبعد السياسي والروية الإصلاحية القائمة على الحلم يمين أكثر تطوراً. وأما نسق الصياغة الفنية، فإن الأسلوب الشعري يحضر بقوة في التجارب القصصية النسوية فضلاً عن اهتمام واضح بالصورة الفنية الممتزجة بتأثير الحواس والنفاذ إلى تفاصيل في هذا الشأن، ومن السمات الشكلية الأخرى للقصة النسوية أنها كانت على وجه العموم قصيرة مركزة تستند إلى التكثيف والاقتصاد في الألفاظ وربما اعتمد بعضها على الرمز أو التلميح الموحى بديلاً عن التصريح والمباشرة في التعبير، وكثيراً ما تتوحد شخصية الساردة مع بطلة القصة إفصاحاً عن أن الكاتبة تستوحى تجربتها القصصية من واقع صلتها بالحياة، وإذا استثنينا قصص أروى عبده عثمان وعرافة نوراً زيلع، فإن التاريخ أو التراث بشقيه الفصح والشعبي قلما كان إطاراً للقصة النسوية اليمنية التي أتيح لي أن أطلع عليها، وإذا كانت الدراسة قد اعتمدت على عدد محدود من القاصات (سبع فقط) فإن توسيع دائرة الدراسة يمكن أن يضيف سمات مضمونية وشكلية أخرى إلى ما توصلت إليه هذه الدراسة. ■

الهوامش

- (١) مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ط١ ، بيروت ١٩٨٤م ، ص ٢٢ .
- (٢) ينظر : كنيث ياسودا ، واحدة بعد أخرى تفتتح أزهار البرقوق (دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية) ، ترجمة : محمد الأسعد ، سلسلة إبداعات عائلية (الكويت) العدد ٢١٦ فبراير ١٩٩٩م وينظر كذلك د.عبدالإله الصائغ ، النقد الأدبي الحديث وخطاب التظهير ، مركز عيادي ، صنعاء ، ٢٠٠٠م ، ص ٢٧٢ .
- (٣) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : د. جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص ١٩٥ وما بعدها .
- (٤) هدى العطاس ، لأنها ، مؤسسة العقيد الشافعية ، صنعاء ، ٢٠٠١م ، ص ٢٢ .
- (٥) أين منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٩٤م ، مادة (ب ج س) .
- (٦) هدى العطاس ، لأنها ، ص ٢٠ .
- (٧) نفسه ، ص ٦٤ .
- (٨) نفسه ، ص ٣٨ .
- (٩) نفسه ، ص ٤٠ .
- (١٠) نفسه ، ص ٢٢ .
- (١١) نفسه ، ص ١٢ .
- (١٢) منير التليكي ، المورد ، دار العلم للملايين ، ط٢٥ ، بيروت ٢٠٠١م ، ص ٥٥٥ .
- (١٣) هدى العطاس ، لأنها ، ص ٨٢ .
- (١٤) نفسه ، ص ٨٢ .
- (١٥) محمد غازي التدمري ، لغة القصة ، مؤسسة علاء ، حمص ١٩٩٥ ، ص ٤٧ .
- (١٦) هدى العطاس ، لأنها ، ص ٧٠ .
- (١٧) نفسه ، ص ٧٠ .
- (١٨) سورة مريم ، آية ٢٥ .
- (١٩) هدى العطاس ، لأنها ، ص ٦٧ .
- (٢٠) نفسه ، ص ٦٦ .
- (٢١) أروى عبده عثمان العريشي ، يحدث في تنكا بلاد الشامس ، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠١ ، ص ١٠٢ .
- (٢٢) نفسه ، ص ٤٧ .
- (٢٣) نفسه ، ص ٤٨ .
- (٢٤) نفسه ، ص ٥٠ .
- (٢٥) نفسه ، ص ٥٢-٥٤ .
- (٢٦) نفسه ، ص ٥٤ .
- (٢٧) نفسه ، ص ٦٦ .
- (٢٨) محمد محمود الزنبري ، مأساة واقق الواق ، دار الكلمة ، ط٢ ، صنعاء ، ١٩٨٥م .
- (٢٩) ناديا الكوكباني ، دحرجات ، مؤسسة الثقافة النسوية وحواز الحضارات ، ٢٠٠٢م ، ص ٢٥ .

(٢٠) نفسه ، ص ٢٥ .

(٢١) نفسه ، ص ٤٥ .

(٢٢) نفسه ، ص ٥٥ .

(٢٣) نفسه ، ص ٩٥ .

(٢٤) نفسه ، ص ٥٩ .

(٢٥) نفسه ، ص ٧٥ .

(٢٦) نفسه ، ص ٩٥ .

(٢٧) د. شكري عزيز الماضي ، نظرية الأدب ، دار الحدائق للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٦ ، ص ٨١-٢٢ .

(٢٨) شعيب حليفي ، شعرية الرواية الناناستيكية ، المجلس الأعلى للثقافة ، شركة تونس للطباعة ١٩٩٧ ، ص ١٢٣ .

(٢٩) نادية الكوكباتي ، دحرجات ، ص ٧٦ .

(٤٠) نفسه ، ص ٢٦ .

(٤١) نفسه ، ص ٢٨ .

(٤٢) نفسه ، ص ٤٧ .

(٤٣) نفسه ، ص ٧٧ .

(٤٤) نفسه ، ص ٧٧ .

(٤٥) نورا عبد الله زيلع الخياط الأولى ، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء ، <http://www.Archivsheta.Sakhiyit.com> ، ص ١٧٩ .

(٤٦) نفسه ، ص ٧ .

(٤٧) نفسه ، ص ٧ .

(٤٨) نفسه ، ص ٧ .

(٤٩) ريا أحمد ، قلب من صنعاء ، من كتاب (أفق جديد لعالم أجد ، نماذج من أدب التسعينيات القصصي) ،

مؤسسة العفيف الثقافية ، صنعاء ، ص ٧٠ .

(٥٠) أفراح الصديق ، المرأة ، من كتاب (أفق جديد لعالم أجد نماذج من أدب التسعينيات القصصي) ،

مؤسسة العفيف الثقافية ، صنعاء ، ص ٢٩ .

(٥١) نفسه ، ص ٢٠ .

(٥٢) مها ناجي صلاح ، بحجم الروح ، من كتاب (أفق جديد لعالم أجد ، نماذج من أدب التسعينيات

القصصي) ، مؤسسة العفيف الثقافية ، صنعاء ، ص ١٩٢-١٩٤ .

(٥٣) محمد غازي التدمري ، لغة القصة ، ص ٦٥-٦٦ .

(٥٤) مها ناجي صلاح ، بحجم الروح ، ص ١٩٥ .